

Д. Д. Савинова (г. Москва, Россия)

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕКСТА ОТ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА К  
СЦЕНИЧЕСКОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ («БОРИС ГОДУНОВ»  
А. С. ПУШКИНА В РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. В. ЭФРОСА)**

Статья посвящена теме, имеющей отношение к текстологии и интерпретации литературного произведения. Эта тема, по справедливому утверждению А. Л. Гришунина, «огромна, неисчерпаема, связана с широчайшим кругом вопросов» [1, с. 226]. Мы сосредоточимся только на одном из них и обратимся к описанию работы режиссера с авторским текстом, а также анализу его изменений.

Исследование, таким образом, затрагивает сферу взаимодействия двух видов искусств (словесного и театрального) и призвано продемонстрировать междисциплинарные возможности текстологии, которые используются гораздо меньше, чем собственно литературоведческие. Основным материалом для исследования стали авторский текст трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» и сценический текст телеспектакля, поставленного А. Эфросом «Борис Годунов». Сценический текст пушкинской пьесы обладает собственной культурной памятью. Он нужен для понимания того, что обычно скрыто от глаз театрального зрителя. Изучение данного вида текста важно не только с театроведческой точки зрения (для уяснения режиссерского замысла, носившего новаторский для своего времени характер), но и в литературоведческом отношении. Во-первых, для изучения особенностей интерпретации классического художественного произведения режиссером (как вид творческой рецепции), во-вторых, для исследования истории текста (как в литературном, так и театральном бытовании).

В сценическом воплощении драмы выделяют воспроизводящее и творческое начала. Чтобы авторский текст не был искажен, важно сохранить не только стилевое, но и содержательное соответствие между постановкой («режиссерской партитурой») и литературным произведением. Однако это соответствие не есть тождество, поскольку задачи у писателя и режиссера не совпадают, а различие их творческих индивидуальностей неустранимо. В частности, роль режиссера особенно ощутима в работе с рамочными компонентами текста, в которых авторская речь присутствует непосредственно.

На примере сохранившегося телеспектакля «Борис Годунов» А.В. Эфроса мы можем наблюдать, как пушкинский текст, не меняя своего автора, начинает выражать «антипушкинский» замысел. В статье будут продемонстрированы и объяснены принципиальные отличия сценического и драматического текстов.

Стоит отметить, что режиссер очень бережно относится к наследию великого классика, и в режиссерской партитуре глобальных трансформаций с текстом не происходит. Основная тенденция, которая прослеживается при анализе текста телеспектакля, это сокращение текста. Режиссер прибегает к купюрам по трем причинам. Искусство кино диктует свои правила, которое невозможно игнорировать. Вследствие этого А. Эфрос аккуратно сократил текст диалогов, которые в кино могли бы показаться неоправданно затянутыми. Вторая функция сокращений заключается в перекодировке текста с одного языка искусства (литературы) на другой (кино/телеспектакль/театр). Сцену старца Пимена и Григория Отрепьева режиссер в телеспектакле оставляет, но делает её немой, прибегая к эффектам кино-языка: текст А. С. Пушкина не звучит вовсе. В-третьих, режиссер сократил массовые сцены. Это объясняется тем, что весь телеспектакль

Эфроса построен на крупных планах, и задачей режиссера было отобразить трагедию каждого человека, а не народа в целом. Это можно объяснить еще и тем, что этот прием является результатом производственного ограничения: телевидение тогда не располагало средствами для создания полномасштабного, развернутого в пространстве повествования. Все внутренние духовные импульсы, мысли, переживания вплотную приближаются к тем, кто смотрит в телеэкран, лица персонажей как будто обращаются к каждому зрителю лично. Они призывают к пониманию происходящего в трагедии.

Одна из важных особенностей трансформации текста заключается в введении режиссером нового героя. Эфрос вводит в свой спектакль персонажа, которого нет в пушкинском тексте – молодого человека, нашего современника (исполняет актер С. Жирнов). Функция этого нового героя заключается в следующем. Во-первых, через него вводится новый текст – отрывки из письма Пушкина. Во-вторых, новый герой, играя роль рассказчика, зачитывает слова некоторых героев пьесы. Например, за Воротынского, за Отрепьева или реплики народа. Иногда задача нового вставного героя заключается в оценке происходящего события, которое совершается в пространстве трагедии. Вставной герой внимательно следит за событиями, происходящими на экране. Эта функция имеет рамочную составляющую, так как герой оказывается вне пушкинского текста, он предстает нашим современником. Следовательно, благодаря такому приему, пространство фильма делится на два – пространство исторической трагедии и современность.

Лейтмотивом спектакля становится песня юродивого в исполнении В. Яхонтова:

*Месяц светит  
котенок плачет,  
юродивый вставай  
Богу помолися.*

Она звучит на протяжении всего фильма, в то время как в тексте А. С. Пушкина песня встречается только в одном месте – в конце трагедии, когда царь Борис выходит к народу после молитвы в храме. Пушкин в письме к тому же Вяземскому заметит о своей трагедии: «Уши Юродивого всюду торчат!». Иными словами, мысли автора транслируются через образ Юродивого.

Особый интерес вызывает образ народа, который в телеспектакле А. Эфроса представляет собой не общий план толпы, а снятое каждое лицо по отдельности сверхкрупным планом. Нравственное потрясение, вызванное словами Мосальского «Народ! Мария Годунова и сын её Фёдор отравили себя ядом. Мы видели их мёртвые трупы», заставляет народ действительно «безмолвствовать» и в телеспектакле Эфроса, выражая скорбь каждого человека из народа.

В результате получилась современная для зрителя 1970-х годов история, увиденная человеком со стороны – нашим современником.

### **Литература**

1. Гришунин, А. Л. Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришунин. – М. : Наследие, 1998.– 416 с.